

Décloisonnement analogique et actualisation perceptive : « À une passante » de Baudelaire

Nathalie Watteyne

Volume 30, numéro 1, automne 1997

Récit paralittéraire et culture médiatique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501195ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501195ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Watteyne, N. (1997). Décloisonnement analogique et actualisation perceptive : « À une passante » de Baudelaire. *Études littéraires*, 30(1), 153–165.
<https://doi.org/10.7202/501195ar>

Résumé de l'article

Baudelaire est l'un des premiers écrivains français à introduire des brouillages sémantiques dans le discours poétique. Aussi l'étude du sonnet « À une passante » permet-elle de mieux comprendre la complexité du sens dans la poésie moderne, liée à la transformation de l'idée de subjectivité. L'article s'intéresse aux approches psychanalytiques, phénoménologiques et linguistiques, pour dégager une série de moyens par lesquels on peut parler de la subjectivité dans le langage, et au principe de l'analogie, pour dégager une autre série de moyens par lesquels Baudelaire innove dans la modernité. La présente réflexion s'inspire du postulat de la référence de Paul Ricoeur, indissociable de la lecture, qui repose sur trois critères : 1) le texte comme unité du discours 2) la tradition dans laquelle s'insère ce discours 3) et les particularités stylistiques qui permettent de comprendre l'originalité de l'oeuvre.



DÉCLOISONNEMENT ANALOGIQUE ET ACTUALISATION PERCEPTIVE

« À une passante » de Baudelaire

Nathalie Watteyne

■ Le principe de l'analogie, en vertu duquel les écrivains conçoivent une unité au cœur du vivant, par-delà la diversité des êtres et des choses, marque un tournant décisif dans la tradition poétique, et entraîne une redéfinition de l'idée d'harmonie et de la fonction du poème. Pour Schelling, déjà, la beauté consistait en l'« unification formelle du réel et de l'idéal ». À la suite d'Hoffmann et de Nerval, Baudelaire puise dans « l'analogie universelle », et cherche à établir des rapports entre différents ordres de la réalité par le jeu des correspondances. Il peut ainsi appliquer à l'univers spirituel un principe qu'il déduit du monde sensible et matériel.

Mais il se fie également à l'acuité de ses sens pour rendre l'intensité de l'expérience. Cela est suggéré dans plusieurs poèmes, notamment dans les sonnets « Correspondances » et « Tout entière ».

Nombreux ont été les commentaires sur les correspondances et les synesthésies dans la poésie baudelairienne, il ne s'agit pas d'y ajouter. Mais il est intéressant d'examiner dans cette poésie la corrélation entre une information nuancée, transmise par les sens, pour actualiser des perceptions, et les symboles chargés de traduire le passage du visible à l'invisible ¹.

Le sonnet « À une passante » ² vérifie le fonctionnement analogique chez l'auteur

1 Comme le faisait valoir Georges Blin en 1939, les sens sont réversibles et s'équivalent pour le poète, à la différence des correspondances, qui marquent le passage du naturel au spirituel « selon une direction irréversible » et un mouvement ascendant impliquant « un moins vers un plus » (Blin, p. 108).

2 « À une passante », qui fait partie de la section des « Tableaux parisiens » ajoutée aux *Fleurs du mal* en 1861, suit les poèmes dédiés à Victor Hugo : « le Cygne », « les Sept vieillards » et « les Petites vieilles », ainsi que le sonnet « les Aveugles ». Ces textes ont en commun de présenter des êtres démunis qui endurent une

des *Fleurs du mal* qui maintient une tension entre la vie et le rêve, et qui allie le transitoire à l'éternel pour traduire une vision du monde duelle. S'il privilégie des perceptions d'ordre auditif et visuel, au détriment d'autres informations sensorielles, tels les parfums, le poète n'exprime pas moins dans ce texte un désir intense où convergent toutes relations de sens : l'agression urbaine qui motive le repli sur soi et la rêverie ; l'apparition d'une femme qui incarne l'idéal ; l'envie de voir et de se voir dans l'œil de l'autre ; le remords, qui porte le sceau de la mort, et qui annonce la séparation du « je » et du « tu », alors même qu'il est question de rencontre avec autrui.

Nombre de thèmes chers au poète y sont abordés : l'ennui, le désir d'évasion et d'infini qui rend la solitude plus amère et le gouffre plus profond, le culte des images... Par un intérêt porté à telle ou telle signification, on peut déjà relever qu'une pluralité de sens dynamise le poème. Mais à quoi servirait le commentaire sur les parties en présence, sinon à comprendre ce que l'œuvre veut dire ? Est-ce une allégorie du promeneur dans la ville ? Le désir est-il de l'inconnu ? De la mère endeuillée ?

Ce poème ne renvoie-t-il pas plus fondamentalement à la pulsion de mort baudelairienne ? Au désir de fusion avec l'autre, par où communiquent l'amour et la mort, comme dans « la Mort des amants » ? S'agit-il, enfin, d'une prise de conscience de la mort ?

Toutes lectures sont vraisemblables, elles n'expliquent cependant pas que l'œuvre de Baudelaire soit passée à la postérité et que divers publics aient assuré la réception du texte « À une passante » depuis sa parution en revue le 15 octobre 1860. En donnant à voir la dualité et l'indétermination de sens dans le poème, je propose une lecture qui tienne compte du sens multiple et je tente de mettre celui-ci en rapport avec la dynamique qui en affecte la présentation. Suivant le postulat de la référence³ de Paul Ricoeur, indissociable d'un travail de lecture, je m'appuie autant sur la disposition du texte et la tradition dans laquelle s'insère ce discours que sur une compréhension de l'esthétique baudelairienne, pour expliquer, puis interpréter l'œuvre. Enfin, en prêtant une attention particulière à la mobilité et à la diversité des points de vue, je cherche à situer la complexité du sens dans la

grande privation. Les années 1859 à 1861 sont de douloureuses années pour Baudelaire, mais sa pensée n'aura jamais été aussi singulière. Pour s'en convaincre, il n'est que de songer aux lettres à Madame Aupick ; aux journaux intimes : « Fusées », « Hygiène » et « Mon cœur mis à nu » ; ou aux essais critiques : le « Salon de 1859 » et « le Peintre de la vie moderne », écrits durant cette période, dont la présente étude tient compte pour mieux cerner la dialectique entre tradition et innovation sémantique chez celui qui aspire à faire du « nouveau » avec de « l'Inconnu ».

3 Dans la *Métaphore vive*, Ricoeur introduit un postulat de la référence qui convienne aux énoncés poétiques et qui permette d'expliquer, puis d'interpréter l'œuvre en fonction de trois critères : 1) le premier critère, d'ordre linguistique, porte sur l'explication des parties en présence dans le texte pris comme unité du discours ; 2) le deuxième critère, extra-linguistique, concerne la tradition dans laquelle s'insère ce discours ; 3) enfin, le troisième critère renvoie aux particularités stylistiques qui permettent de rendre compte de l'innovation sémantique et de l'originalité de l'œuvre. Tout au long de son œuvre, le philosophe revient sur ce postulat, notamment dans *Temps et récit 3*, où il préfère parler de « confrontation entre deux mondes, le monde fictif du texte et le monde réel du lecteur » (Ricoeur, 1985, p. 288), et dans *Soi-même comme un autre*, où il insiste de nouveau sur la « visée ontologique [qui] se trouve comme ajournée, différée par le déni préalable de la référentialité littérale du langage ordinaire » (Ricoeur, 1990, p. 350).

perspective d'une transformation de l'idée de subjectivité au XIX^e siècle ⁴. Cette transformation étant porteuse de sens dans nos cultures, il convient de se pencher sur le sens qui ne semble pas le faire dans la poésie moderne et d'interroger toutes indications ou relations de sens qui rendent le discours équivoque : soit quand une impression est indistincte, ce qui se traduit par un brouillage dans les relations de personnes ou de temps verbaux ; soit quand une variation de sens marque un changement d'orientation et conditionne l'émergence d'un symbole ; soit encore quand une opposition de valeurs se signale dans le poème par des mouvements d'impulsions différentes.

« À une passante »

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais
peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Figure sur fond urbain

Pour Walter Benjamin, la crise qui secoue la modernité est fondamentalement

liée à la perception : « la crise liée à la production des œuvres d'art n'est qu'un aspect d'une crise plus générale, qui concerne la perception elle-même » (Benjamin, p. 198). Il s'est intéressé dans cet ordre d'idées au sonnet « À une passante » comme allégorie du « trouble sexuel du solitaire », promeneur perdu dans la foule comme dans un « voile mouvant ». Dans sa « réalité historique nouvelle », l'homme de la ville sait que « les objets disparaissent » et que « les images restent ». Cette réflexion sur le rapport du poète à la ville moderne est somme toute pessimiste, dans la mesure où il est dit qu'on ne saurait y trouver aucun appui. Mais si on s'intéresse à la dualité baudelairienne comme mode de fonctionnement discursif, l'on constate que l'évanescence est valorisée par Baudelaire qui y associe l'idée d'infini : « Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini » (Baudelaire, 1976, p. 691). La foule représente aussi bien alors un « immense réservoir d'électricité » et les matériaux urbains sont poétiques pour « l'amoureux de la vie universelle » (*ibid.*, p. 692) qui sait en extraire les richesses. Cela, le poète l'affirmait déjà dans ses premiers essais critiques : « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas » (*ibid.*, p. 496).

⁴ Pour traduire son idée de la subjectivité, Baudelaire adapte l'expression suivante de Ralph Waldo Emerson : « De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là. » Dans *The Conduct of Life, Nature and other Essays*, paru en 1860, l'essayiste anglais écrivait plutôt : « The one prudence in life is concentration, the one evil is dissipation » (texte cité par le poète dans « Hygiène », 1975, p. 674. C'est lui qui souligne).

Aussi, dans le premier vers du poème : *La rue assourdissante autour de moi burlait*, la ville moderne est-elle présentée en arrière-fond, et le promeneur n'y prête aucune attention. Les bruits stridents font de la rue un ailleurs qui encercle, qui sollicite un sens, l'ouïe, mais rien encore n'est distingué. Pareil effet de discordance suggère toutefois une impression, qui est de l'ordre du déplaisir, prédisposant le rêveur passif à un retranchement. Ce malaise est accentué par les correspondances phonétiques⁵.

Dès lors, une femme est remarquée. Ainsi peut-on tirer profit de la flânerie. Diverses impressions vont s'ordonner les unes à la suite des autres : deux d'ordre visuel et deux qui marquent le passage de la perception à l'imagination. Par la césure à l'hémistiche, le poète insiste sur le dernier trait distinctif de la passante : « Longue, mince, en grand deuil, // douleur majestueuse [...] ». Cette femme, dont parle le « je », attire son attention par le plaisir qu'elle procure à son œil : elle est longue, mince. Puis, le rêveur pourvoit l'inconnue de singuliers attraits : le deuil est grand, la douleur est majestueuse. À ces composantes, qui marquent le passage de ce qui est vu à ce qui est imaginé, se mêle l'œil triste de celui qui prête un tel état de

privation à la passante. C'est un très-plein déjà qui opère pour retenir une impression autrement évanescence.

Comprise au sens large de modalité, la perception⁶ est un acte par lequel se nouent des relations de sens, qui renvoie à une « expérience-source » que nous interrogeons « pour savoir comment elle nous ouvre à ce qui n'est pas nous » (Merleau-Ponty, p. 210-211). Dans cette perspective, le poète rend l'ouverture au monde par une vision qui transcende le phénomène perçu que serait une simple passante, et la solitude assure ici un point de passage entre l'ouïe, la vue et le désir.

Un bruit de la ville a suscité une impression de déplaisir qui a motivé le repli sur soi et la rêverie. Les données oniriques ont ainsi suppléé à l'agression du monde extérieur. « Abreuvé » de merveilleux, le promeneur a interrompu sa rêverie et a remarqué, parmi la foule, une femme qui passe. À peine née pour l'œil, celle-ci s'est offerte dans le champ de vision du promeneur, lui-même passant, par des attributs qui lui sont chers. Le poète médiatise les données de l'expérience par un acte double d'attention et de jugement qui maintient présent ce qui est vu. L'image de la passante condense le sens de l'expérience et la valeur que le promeneur va lui accorder ; l'à peine

5 Il ne s'agit pas d'interpréter les phonèmes à partir du sens des mots, mais de ressaisir un effet de sens créé par la contiguïté de la liquide / r / et de l'assonance en / u / et en / ou / : un écho structuré par la répétition du / our /, et un chiasme formé par le croisement phonétique : / ru /, / ur /.

6 Le décloisonnement analogique dans la poésie moderne appelle certes une réflexion sur la perception. S'intéressant à l'usage créateur du langage, qui, en plus de clarifier des perceptions, rend possible l'incassable médiation entre le sens institué et le sens naissant, Merleau-Ponty définissait ultimement celle-ci : « non pas comme une fonction sensorielle simple qui expliquerait les autres, mais comme archétype de la rencontre originelle, imité et renouvelé dans la rencontre du passé, de l'imaginaire, de l'idée » (Merleau-Ponty, p. 210). Il énumérât dans une telle perspective quelques propriétés langagières : intonation, temps des verbes, construction syntaxique... Cette idée, qui n'a perdu en rien de son actualité, sera reprise et approfondie par Paul Ricœur, dans le cadre de ses travaux sur la référence en poésie, et inspirera la réflexion de Michel Collot, dans *la Poésie moderne et la structure de l'horizon* (1989), un ouvrage consacré à la notion d'horizon dans l'écriture poétique moderne.

entrevu se convertit en objet de désir, et la vision se complète : voici apparaître une femme idéale, attendue.

On voudra bien se rappeler la beauté que représente une « tête de femme » pour Baudelaire, pour constater à quel point la passante incarne l'idée :

J'ai trouvé la définition du Beau, — de mon Beau [...]. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, — mais d'une manière confuse, — de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, — soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluante, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau (Baudelaire, 1975, p. 657. C'est moi qui souligne).

Belle de sa mystérieuse privation, la passante se distingue dès lors de la multitude. Son deuil est grand, puisque la douleur qui s'y rattache est *majestueuse*. Mais comment le rêveur pourrait-il le savoir ?

Se voir dans l'œil de l'autre

Il faut certes être mélancolique pour prêter une douleur si profonde à une femme qui ne fait que passer. Mais le désir est complexe, il ne se vit ni ne s'exprime par la seule projection d'affects désagréables. Et le texte poétique ne peut être considéré comme la mise en images d'un désir ancien, puisque s'y nouent un « en train d'apparaître » et un « déjà-présent » (Lacoue-Labarthe, p. 99). Transpositions identificatoires et jeux d'échange continus vont suivre. Les images

de l'autre et de soi vont traduire dans le poème une expérience spécifique, où mémoire endeuillée et souvenirs d'objets perdus se mêlent. Quand bien même l'objet du désir serait illusoire et sa valeur n'en apparaîtrait que plus pauvre au rêveur, le poète, quant à lui, procède par relations de sens pour rendre manifeste et cohérent ce désir.

Expérience qui résume, la vision porte à confusion parce que les sens sont indistincts. De l'apparition trouble à la perception discriminante, ce qui se manifeste à l'œil est immédiatement converti en activité. Outre la dualité entre passivité et activité, l'acte de voir en implique une autre entre intérieur et extérieur. Par là sont aussi bien mobilisés le passé, sous forme de reminiscences ; le présent de l'expérience, qui ravive un désir ; et le futur, dans la mesure où l'imagination est prospective.

C'est ainsi que la passante a cessé de passer : *Une femme passa*. Le rêveur promène son regard, fixe la main qui fait l'objet d'une appréciation pour le moins curieuse : *d'une main fastueuse*⁷. Cette main exécute un double mouvement qui dure en les participe présents à valeur verbale : *Soulevant, balançant*... Par une telle activité, on est à même de localiser d'autres parties du corps. Une bordure dentelée et brodée (*le feston*), ainsi qu'un repli d'étoffe (*l'ourlet*) mettent dès lors en valeur le galbe de la cuisse.

Avec sa main, organe du toucher, la passante émet des signes de séduction⁸. C'est

7 À la rubrique « fastueux », Littré distingue notamment : 1) En parlant d'une personne : « Qui aime le faste, le luxe, la magnificence. » 2) En parlant d'une chose : « Où il y a du faste ». Et au figuré : 3) « Qui s'étale comme fait le faste ». Baudelaire y condense, me semble-t-il, la main qui exhibe et étale avec ostentation le vêtement féminin, le luxe de celui-ci, et l'orgueil du geste.

8 Dans le même ordre qu'il le donne à voir dans le poème, Baudelaire estime la beauté d'une femme à son allure, à sa démarche et à son costume : « La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois ; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son

dans l'exercice d'un jeu érotique, qui reste pudique, qu'elle accomplit des gestes empreints de sensualité. Soulever aurait pu être flagorneur ; balancer ramène au contraire à un mouvement primitif qui apaise. Conjugués, les mouvements suggèrent une certaine grâce, pour un plus grand plaisir.

Au terme de ce premier quatrain où le poète traduit une riche expérience des sens, on est passé de l'activité du promeneur à celle de la passante, et d'une action qui a pris fin : *Une femme passa* ; à une action en train de s'accomplir par le privilège des participes présents : *Soulevant, balançant*. Dans un souci d'expressivité, les gestes de la main sont présentés sur deux vers, et le mouvement s'en trouve dynamisé et prolongé par le rejet.

La transition entre les quatrains suggère toutefois une immobilisation, ce qui est caractéristique de la dualité baudelairienne : *Agile et noble, avec sa jambe de statue*. En effet, malgré ses gestes et mouvements, la passante inspire l'idée de distinction et de grâce majestueuse au poète. On a cru bon de mettre en évidence l'objet de beauté que représente la femme triste. Chez Baudelaire, la beauté est aussi à l'image de la statue⁹, cette figure comportant encore une idée d'élévation et de dignité. Aux fantasmes plus archaïques de voir et de se voir dans l'œil de l'autre, de la

fusion et du bercement, s'ajoute ici le fétichisme baudelairien. Ce fantasme n'est pas à négliger, d'autant qu'il est formulé dans le vers qui précède celui qui a pour fonction d'assurer une transition assez brusque entre une première et une seconde attitudes du rêveur à l'égard de l'objet désiré : *Moi, je buvais, crispé comme un extravagant*.

Mis en scène pour une deuxième fois dans le poème, le « je » l'est encore dans un retranchement défensif (à remarquer la discordance motivée cette fois par la répétition de / k /). On dirait que le sujet s'impute un malaise, voire une angoisse, car un retournement de situation a lieu, et la perspective se renverse à nouveau. Si, en effet, la passante est apparue après la menace extérieure (*La rue assourdissante autour de moi burlait.*), le fantasme, ici porteur d'un danger intérieur, prédispose le rêveur à un état passif, ainsi qu'à un retour au passé, et non le moindre : *Moi, je buvais...*

L'inhibition se signale, outre cela, en l'état de contraction par laquelle passé et présent communiquent dans *crispé comme un extravagant*¹⁰. Par-delà la nervosité, la privation des forces suggère un conflit intérieur qui surdétermine la peur et qui explique la tension du sujet. De l'extérieur à l'intérieur, et de l'activité en passivité, une situation jugée dangereuse peut

allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité [...] Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume ? » (Baudelaire, 1976, p. 714. C'est moi qui souligne).

9 Voir « la Beauté » dans Baudelaire, 1975, p. 21-22.

10 Paru pour la première fois dans *l'Artiste*, en 1860, le poème comportait la variante suivante : « tremblant comme un extravagant ». Sans la modification de Baudelaire, il y aurait eu perte sémantique, car le tremblement, s'il signale une certaine nervosité, ne rend pas la simultanéité de tendances. Il en va tout autrement de la crispation qui retient.

provoquer simultanément « l'aspiration à » et « la fuite de », pose le psychanalyste André Green, pour qui le message affectif comporte une double valeur : « tantôt flux désorganisateur, tantôt message indicateur ». L'affect est riche de nuances qualitatives : « [...] tant que je ne réfère l'expérience à la qualité, je manque l'essence de l'expérience affective » (Green, p. 221. C'est lui qui souligne), mais se laisse difficilement ressaisir et, à plus forte raison encore, mesurer : « L'affect est une quantité mouvante, accompagnée d'une tonalité subjective. C'est par la décharge qu'il devient conscient, ou par la résistance à la tension croissante qui le caractérise, suivie de la levée de cette résistance » (Green, p. 99). S'il faut être prudent avec les notions d'affect et de pulsion, autant lorsqu'il s'agit de décrire le comportement d'un individu que le fonctionnement du langage, force est de constater ici que le langage subit l'emprise d'investissements affectifs, et que cela a pour effet d'engendrer un nouveau réseau de signification. En effet, le fantasme, qui correspond au moment où le promeneur fixe la jambe de la passante, rend manifeste un désir qui ne peut être exprimé autrement que par « distorsion ¹¹ » de sens. Lorsque inhibée quant au but, la pulsion scopique introduit, selon Freud, une modification dans le scénario : l'objet est abandonné et un nouveau but est instauré, celui d'« être regardé » (Freud, p. 29). Dans

cette perspective, il n'est guère étonnant que le regard, comme « activité dirigée » sur la passante, se renverse en passivité chez le promeneur qui désire maintenant être vu de la passante.

Dès lors, les symboles se chargent de traduire une orientation nouvelle, de même qu'une vision du monde nettement plus orageuse : *Dans son œil* [à elle], *ciel livide où germe l'ouragan*, le rêveur pourrait goûter *La douceur qui fascine*, parce qu'il y a là en effet espoir de douceur, *et le plaisir qui tue* de rester espoir en souffrance. Le désir et la mort sont mis en parallèle. Cela explique sans doute que, dans le quatrain, plusieurs indications de sens font ressortir des impressions indistinctes. Entre la passante et le promeneur : si elle a la *jambe de statue*, lui reste *crispé comme un extravagant* ; ils se pétrifient ensemble. Dans les regards : son *œil* à elle est un *ciel livide* — de peur, ou comme un cadavre ? —, et pourtant, un grand tumulte s'annonce dans cet œil, mouvement impétueux qui est promesse de « terrible passion » : l'*ouragan*. Le *germe*, à la fois source et semence, principe et élément de développement du vivant, n'est-il pas aussi ce qui prend naissance ? Il fonctionne pourtant à l'inverse ici, puisqu'il trouve existence dans un *ciel livide*. De plus, si l'*ouragan* est la manifestation hyperbolique de son désir à elle, il serait cohérent de penser qu'il s'oppose doublement à la mort,

11 Faisant valoir que le désir n'est connu de nous que par « distorsions » et « effets » de sens, Ricoeur situe le discours freudien comme une « herméneutique de la démythification du sens », c'est-à-dire une intelligence du double sens ou du sens multiple. S'il est « mixte, voire ambigu », ce discours est adapté à la réalité du désir, parce qu'il associe des « conflits de force justiciables d'une énergétique » à des « relations de sens justiciables d'une herméneutique » (Ricoeur, 1965, p. 77). Mais le philosophe juge insatisfaisant le concept freudien de sublimation. Régression et progression étant portées par les mêmes symboles, la fonction symbolique consisterait plutôt, selon lui, à « promouvoir des significations nouvelles en mobilisant des énergies anciennes » (*ibid.*, p. 187-188), à la différence de l'affect, « le non-parlé et le non-parlant, l'innommable à la racine du dire » (*ibid.*, p. 475), qui se dérobe à la représentation.

car ce regard endeuillé, chargé des passions baudelairiennes, *a fait soudainement reconnaître* le rêveur...

Mais n'anticipons pas. Dans une autre logique, coupable, la répétition de la situation angoissante est une recherche de solutions : « Je crois que l'homme est nécessairement dressé contre lui-même et qu'il ne peut se reconnaître, qu'il ne peut s'aimer jusqu'au bout, s'il n'est pas l'objet d'une condamnation » (Bataille, p. 31). Seul celui qui éprouve une tension comparable a le pouvoir de s'affranchir de sa condition, puisque son désir met en scène un tel scénario. Un regard peut séduire ou foudroyer mais, tel un mouvement perpétuel, ce que signale le présent des verbes, c'est le plaisir qui porte ici le sceau de la mort (*La douceur qui fascine et le plaisir qui tue*). De l'intrus qu'il est par l'omission du plaisir qu'il commande le remords devient ainsi garant du sublime. Et la douceur n'est toujours alors que fascination...

Black-out

En tant qu'elle est un « antidote contre le mythe », l'allégorie baudelairienne reçoit les stigmates modernes de l'impulsion morbide : « Les allégories sont les lieux où Baudelaire expiait sa pulsion de destruction » (Benjamin, p. 226). Dans le prolongement de cette idée, Christine Buci-Glucksmann s'est attachée à montrer le caractère essentiellement négatif du traitement allégorique chez Baudelaire, lié à l'affliction du deuil et à la « perte de l'aura ». Citant Benjamin, elle observe : « L'allégorie n'apparaît que là où il y a "un abîme entre l'être figuré et la signification". Langage d'un monde brisé, déchu, représentation d'un irréprésentable, elle fixe les songes en dénudant le réel » (Buci-Glucksmann, p. 68).

Et elle a en partie raison. Mais, chez le poète, il n'y a pas tant « abîme » entre un premier et un second sens, qu'incarnerait l'être féminin, puisque l'allégorie comporte avec elle son secret. Dans un commentaire sur la sculpture du *Masque* d'Ernest Christophe, Baudelaire dit en effet que l'allégorie sert à mieux exhiber le sens qu'elle recouvre :

vous découvrez le secret de l'allégorie, la morale de la fable, je veux dire la véritable tête révoltée, se pâmant dans les larmes et l'agonie. Ce qui avait d'abord enchanté vos yeux, c'était un masque, c'était le masque universel, votre masque, mon masque, joli éventail dont une main habile se sert pour voiler aux yeux du monde la douleur et le remords (Baudelaire, 1976, p. 678. C'est moi qui souligne).

« Habile », la main de la passante n'a-t-elle pas eu pour fonction de « voiler aux yeux » du rêveur sa propre douleur, son propre remords, jusqu'à ce qu'il en prenne acte ?

Dans un même désir de voilement et de dévoilement, un mouvement peut être rendu sous forme de ponctuation expressive et renseigner sur la nature de l'expérience, malgré l'absence de verbe. Aussi l'antithèse lève-t-elle le masque : *Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté* [...] Le sens est aussi bien caché que montré par cette lumière, intense et brève, qui illumine le champ de vision, avant le retournement sur soi qui évacue dans l'ombre la *fugitive* passante. Qui plus est, une fois disparue, celle-ci est enfin reconnue dans son altérité par le rêveur qui l'entretient du hasard des rencontres et des rendez-vous manqués... Mais, s'il lui parle, c'est pour lui dire qu'elle a fui, alors qu'il n'a pas fait un seul geste vers elle.

Averti de la dualité baudelairienne, où l'« accueil infini » est un « infini refus », Jean Starobinski montre le redoublement de

sens qui se donne à lire à même l'allégorie du monde chez le poète :

D'une part elle consiste (disons-le sommairement) dans la possibilité d'attribuer un sens « spirituel » à une scène de la vie ordinaire, à une rencontre apparemment banale dans sa littéralité contingente ; d'autre part, selon la voie inverse, elle confère à des entités « abstraites » une figure matérialisée, incarnée [...] Dans les deux types d'allégorisation, nous assistons à un redoublement de sens (Starobinski, p. 73-74).

Tout comme Paul Ricœur, Starobinski conçoit que ce redoublement de sens rend nécessaire une « double interprétation ». Il ne faut donc pas s'en tenir à une lecture univoque de l'allégorie baudelairienne comme moyen de compenser le « peu de réalité du réel ». C'est bien sûr avec l'idée qu'une rencontre fortuite puisse correspondre à l'idéal que le poète maintient la dualité et s'appuie sur des croisements de sens. La passante, pourrait imaginer le rêveur, transformerait son existence et sa vision du monde. Or, quand il y a rencontre poétique, nous ne la rattachons pas à l'accomplissement d'un rêve, mais à la prégnance d'un désir, qui se traduit par la singularité de parole. Et le poète n'est pas moins avisé que son lecteur. Tel n'est justement pas le gain escompté. Besoin d'un contact pour renaître : *Dont le regard m'a fait soudainement renaître* ; il a sollicité pour ce faire une image. Ainsi, la projection de l'idéal sur la passante reconduit à l'expérience affective qu'elle éveille. L'accomplissement d'un désir, par la perception de l'objet, se traduit par des indications temporelles à valeur de changement : l'adverbe *soudainement*, le verbe *renaître* et la marque du temps composé, par lesquels s'exprime la renaissance. Absente, cette femme n'aura jamais été aussi près du « je ». Qu'il nous soit permis, encore une

fois, de référer le lecteur au début du poème, où *Une femme passa*, pour l'en convaincre.

La rencontre entre la passante et le promeneur n'aura duré que le moment d'un bref échange de regards, mais ce moment est précieux, car il permet au poète de rassembler diverses énergies. D'une part, le rêveur exprime une attente déçue : *Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?* Entre les différentes formes de passé et ce seul verbe au futur dans le poème, il y a une dissymétrie du voir qui est à situer au plan même de l'expérience :

Il y a évidemment une différence de nature entre cette temporalité rétrospective, qui peut prendre plusieurs distances dans le passé de notre expérience, et la temporalité prospective qui n'entre pas dans le champ de notre expérience et qui à vrai dire ne se temporalise qu'en tant que prévision d'expérience. La langue met ici en relief une dissymétrie qui est dans la nature inégale de l'expérience (Benveniste, p. 76).

Ici, l'éternité est à la mesure de l'idéalisation. C'est pourquoi le promeneur interpellera la passante, mais en vain, lui faisant de surcroît porter une charge qui ne saurait guère la concerner, et dont il n'est certes pas dupe. Tel le rêveur qui médite devant une sculpture, il ne peut voir dès lors que la figure du deuil :

Et au coin de cette allée fleurie qui mène à la sépulture de ceux qui vous sont encore chers, la figure prodigieuse du Deuil [...] vous enseigne que richesse, gloire, patrie même, sont de pures frivolités, devant ce je ne sais quoi que personne n'a nommé ni défini, que l'homme n'exprime que par des adverbes mystérieux, tels que : peut-être, jamais, toujours ! et qui contient quelques-uns l'espèrent, la béatitude infinie, tant désirée, ou l'angoisse sans trêve dont la raison moderne repousse l'image avec le geste convulsif de l'agonie (Baudelaire, 1976, p. 669. C'est moi qui souligne).

Mais, d'autre part, la passante en grand deuil s'est rapprochée du promeneur soli-

taire en ramenant le poète au sien. L'être magnifié est fugitif parce que du deuil et la douleur du poète est majestueuse parce qu'elle renvoie à une existence : j'attendais d'une image qu'elle me confirme que je suis vivant¹². Toute cette rêverie autour de la passante devient ainsi le prétexte à un autre sens, à une autre rencontre.

Demeuré seul, le rêveur ne méconnaît pas la valeur des jeux de regards. Il n'a alors d'autre recours que ces « adverbes mystérieux », qui mesurent une grande distance et une longueur de temps proportionnelle : *Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !*

Après la capture d'un faux désir, signalé dans le poème par le moment de crispation, une autre trajectoire, inverse, s'arrête ici, et un sens se manifeste, intense, au moyen d'un chiasme hyperbolique où « je » fusionne avec « tu », et où le présent, contre toute attente, chevauche un plus-que-parfait du subjonctif et un imparfait : « Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! »

Lorsque qu'un « je », promeneur solitaire dans la ville, s'adresse de telle sorte à une inconnue, celle-ci ne peut être son interlocutrice. L'approche pragmatique de Benveniste, à valeur d'usage, est inopérante pour

ce genre d'énoncés. Dans la tradition logique et vérificative issue de Gottlob Frege, un tel énoncé serait tout simplement rejeté comme assertion dénuée de sens. Ces vers, par lesquels les relations de temps verbaux et de personnes se brouillent, véhiculent pourtant une surdétermination de sens. C'est pourquoi une herméneutique du discours poétique moderne cherche à comprendre de tels brouillages qui, comme le donne à penser Paul Ricœur, ne sont point des « méprises de sens¹³ ».

Baudelaire transgresse les logiques grammaticale et temporelle dans les deux derniers vers du sonnet pour fixer, comme en simultané, et l'expérience du deuil et le désir de rencontre. La temporalité disloquée lui permet de rendre compte d'une expérience passée, alors que le chiasme hyperbolique, les échos rythmiques, le parallélisme, et la ponctuation exclamative confèrent une actualité à cette expérience. L'idée de durée est ainsi mise à mal par le poète qui opère par croisements de sens pour rendre l'intensité de l'expérience. Comme le note Georges Poulet dans son étude sur le temps chez Baudelaire : « Le moi confond en la même unité opérante sensations et souvenirs. L'infini des sensations sans le miroitement multiplié du

12 « j'étais toujours vivant en toi ; tu étais uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et un camarade. Tu seras peut-être étonnée que je puisse parler avec passion d'un temps si reculé. Moi-même je suis étonné. C'est peut-être parce que j'ai conçu, une fois encore, le désir de la mort, que les choses anciennes se peignent si vivement dans mon esprit », confie le poète à sa mère dans les mois qui suivent la parution de ce poème (Baudelaire, 1973, p. 153).

13 Le postulat de la référence, introduit à la fin du siècle dernier par le logicien Gottlob Frege, convient aux phrases indicatives et à la signification cognitive des énoncés. En tant qu'elle est un système symbolique, la poésie comporte une fonction référentielle, au même titre que les énoncés descriptifs. Aussi Ricœur invoque-t-il le besoin d'un postulat de la référence qui convienne aux énoncés poétiques. D'accord avec la linguistique de Benveniste qui veut que le sens résulte de l'activité d'un sujet qui emploie la langue, Ricœur pose toutefois la nécessité de passer d'une sémantique de la phrase à une herméneutique du discours, quand il s'agit de décrire les textes littéraires. L'écriture fixant un événement de parole, elle constitue une objectivation de sens qui ne peut être rapporté à l'intention du locuteur. Dans cet ordre d'idées, la référence en poésie dénoterait moins un objet réel ou idéal qu'une vision singulière du monde.

détail, étire, allonge, ralentit et finalement arrête la durée » (Poulet, p. 372). Mais s'agit-il vraiment de confusion ? Seule une « combinaison discordante » lui permet de mettre en forme le conflit de valeurs et l'inquiétude que lui inspire le désir de rencontre avec autrui.

Au désir de traduire l'expérience, en dépit de son opacité, correspond un désir de « langue natale » chez Baudelaire. Une impression d'incohérence ou de non-sens peut naître à la lecture de ce poème, comme de bien d'autres *Fleurs du mal*, mais son auteur insiste de telle sorte sur l'acuité du « Peintre de la vie moderne » :

La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité ! (Baudelaire, 1976, p. 694. C'est lui qui souligne).

Le poète y puise pour s'exprimer : « car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations » (*ibid.*, p. 696. C'est lui qui souligne).

Dès lors, une passante, dont la rencontre n'aura eu lieu que l'instant d'un bref échange de regards imaginaires, deviendra une image, idéalisée par le poète : sa « grande », son « unique », sa « primitive passion » (Baudelaire, 1975, p. 701), et, ainsi donc, immortalisée dans les lettres françaises.

L'auteur des *Fleurs du mal* innove en mettant à profit l'idée des croisements sémantiques, et en privilégiant à l'expression de soi et à la représentation d'objets la création de rapports entre les sens (synesthésies) et différents ordres de la réalité (cor-

respondances). Du fait qu'il se fonde sur des indéterminations de sens pour traduire sa pensée, il est logique que l'expressivité, dans ses textes, repose en partie sur des relations de sens équivoques.

On a voulu comprendre la valeur qu'il accorde au principe de l'analogie comme un mode de transmission privilégié de l'expérience subjective. La logique de la découverte s'opère chez lui en vertu de la « sensibilité de l'imagination », et non de la « sensibilité du cœur » (Baudelaire, 1976, p. 604). À cet égard, la position de Baudelaire est très différente de celle des romantiques. Il maintient la dualité comme tension créatrice. Il privilégie la logique allusive du perçu à l'analyse des impressions et des sentiments. Mais surtout, il formule l'expérience inédite par l'introduction de « distorsions » et de « combinaisons discordantes » dans le discours poétique.

Ainsi, les quatrains du sonnet comportent une série de mouvements qui témoignent d'une ouverture à l'autre : une perception auditive en a conditionné une autre, d'ordre visuel. L'agression urbaine a motivé le retranchement du promeneur. Une inconnue a été désirée, mais le remords a inhibé toute activité chez celui-ci. De l'apparition à la disparition de la passante, il est de nouveau question de solitude. Mais, contrairement au début du poème, le repli sur soi apparaît surdéterminé dans les tercets : de même qu'une crispation est venue rompre avec la première logique du poème, *Un éclair... puis la nuit* ! ont suivi l'échange de regards entre le rêveur et la passante. Le désir étant complexe et la beauté *fugitive*, des brouillages dans les relations de temps verbaux et de personnes ont été mis à contribution pour traduire l'impossible

rencontre. Imaginer celle-ci, toutefois, a conduit à l'expérience du deuil.

Au-delà du thème de la rencontre manquée, c'est la vivacité et la position plurielle du sujet percevant qui fait l'objet du poème. Celle-ci comporte une simultanéité de tendances qui rend la prise de contact avec ce qui demeure énigmatique, et une pluralité de sens qu'il convient de situer dans la perspective du « point de vue mobile » que Wolfgang Iser prête aux textes de fiction :

Le sens est investi lui-même d'un caractère temporel dont la singularité réside en ceci, que l'articulation temporelle du texte dans le passé, le présent et le futur, conditionné par le point de vue mobile n'a pas pour effet la dispersion de ses phases temporelles dans des souvenirs confus et des attentes arbitraires, mais bien la synthèse de ces phases (Iser, p. 268).

En tenant compte de la mobilité et de la diversité des points de vue dans le texte, on constate que si la vision de Baudelaire est duelle, sa démarche n'est pas pour autant contradictoire. Loin d'être le signe d'une incohérence, cette dualité expliquerait même la postérité des *Fleurs du mal*. C'est en effet parce qu'il veut donner un sens à l'existence que le poète cherche à concilier des forces et des mouvements d'impulsions différentes.

L'accueil inouï réservé à la poésie baudelairienne nous invite à dépasser le paradoxe d'un non-sens qui aurait une valeur à nos yeux et nous engage à réfléchir sur le sens qui ne semble pas le faire dans la poésie moderne. Si on peut parler du

langage informé par l'expérience ou, comme Benveniste, de « l'expérience inscrite dans le langage », et s'il est vrai que les poètes traduisent une expérience sur le plan langagier, il y a lieu de s'interroger sur les manifestations de celle-ci, spécifiques à chaque discours.

Dans cette perspective, il n'y a pas à choisir entre une critique explicative ou interprétative. La compréhension du poème rend nécessaire une double démarche. On *explique* la spécificité du discours baudelairien en portant une attention : 1) aux signes identifiés par Benveniste qui ne nomment pas, mais qui configurent des relations de temps et de personnes, tels le jeu des pronoms personnels, des verbes et des adverbes ; 2) au poème comme discours situé, afin de mieux cerner la diversité et la mobilité des points de vue dans le texte ; 3) et aux brouillages sémantiques qui constituent des particularités stylistiques, au même titre que les allégories et les symboles. Si ces procédés du discours permettent d'expliquer le fonctionnement du texte, la singularité de l'œuvre ne peut être comprise qu'à partir de certains indices extra-linguistiques. On *interprète* l'œuvre en la situant dans une tradition pour en saisir l'originalité.

Par cette analyse du sonnet de Baudelaire, on a voulu démontrer la fécondité d'une herméneutique littéraire méthodique pour une esthétique du discours et une compréhension du sens multiple dans la poésie moderne.

Références

- BATAILLE, Georges, *la Littérature et le mal*, Paris, Gallimard (Folio / essais), 1957.
- BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973.
- — —, *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975.
- — —, *Œuvres complètes*, tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot (Critique de la politique), 1982.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard (TEL), 1974.
- BLIN, Georges, *Baudelaire*, Paris, Gallimard (NRF), 1970 [1939].
- BUCH-GLUCKSMANN, Christine, *la Raison baroque, de Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984.
- COLLOT, Michel, *la Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1989.
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard (Folio / essais), 1968.
- GREEN, André, *le Discours vivant*, Paris, PUF, 1992 [1965].
- ISER, Wolfgang, *l'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga (Philosophie et langage), 1985.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, *la Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois (Détroits), 1986.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *le Visible et l'invisible*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard (TEL), 1964.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, tome 1, Paris, Éditions du Rocher, 1952.
- RICCEUR, Paul, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, 1965.
- — —, *la Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- — —, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil (l'Ordre philosophique), 1990.
- — —, *Temps et récit*, tome III, Paris, Seuil (Points / essais), 1985.
- STAROBINSKI, Jean, *la Mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.